Gena Rowlands: De Cassavetes à Allen
Amiel, Vincent
Positif; Jul/Aug 2000; 473/474; FIAF International Index to Film Periodicals Database
pg. 50

Gena Rowlands

De Cassavetes à Allen

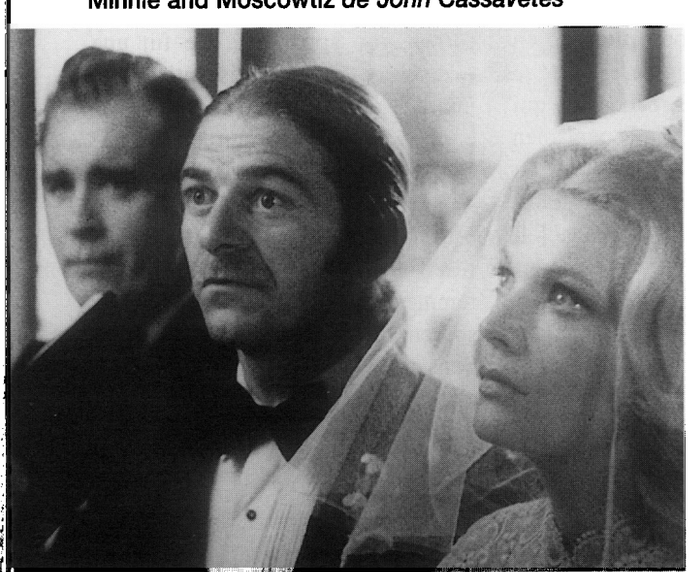
VINCENT AMIEL

Liée à l'univers de John Cassavetes, son mari et metteur en scène, Gena Rowlands est associée aussi à un type de jeu que favorisent les personnages qu'il lui confiait. Extraverties, généreuses, indépendantes, les femmes qu'elle incarne dans *Faces*, *Minnie and Moskowitz* ou *Gloria* sont façonnées par un jeu de mouvements et de détermination, d'initiative et de spontanéité. Rôles de grand champ, de scènes aux respirations amples, ils sont le fruit d'une synthèse non conventionnelle entre la mise en scène, très interventionniste, du réalisateur (découpage, mouvements de caméra, gros plans, montage) et une occupation physique de l'espace par une actrice qui module constamment les effets de présence.

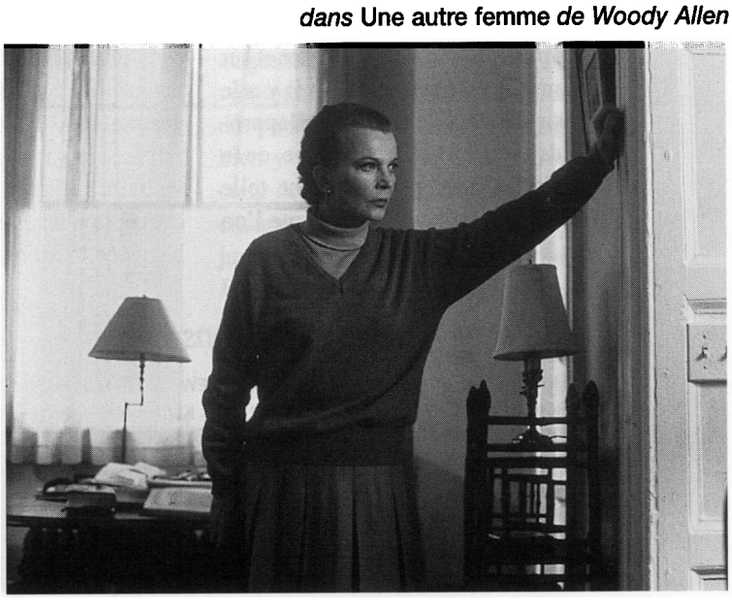
Or c'est à cette même actrice que Woody Allen confie un jour le rôle principal, presque immobile, d'*Une autre femme*, l'un de ses films les plus graves et les plus retenus. Version féminine et dramatique, avant l'heure, de *Harry dans tous ses états*, ce film réalisé en 1988 et éclairé par Sven Nykvist entremêle de la même manière les souvenirs et les remords d'un écrivain confronté à la rencontre inopinée d'un double quasiment fantomatique[1]. Étonnante collaboration que celle-ci, qui allie une actrice on ne peut plus démonstrative à un réalisateur si gêné par les corps, embarrassé par la dimension physique de ses personnages au point d'en transformer si souvent l'apparence, et de les cacher tout entiers derrière leurs propres discours... On pourrait s'attendre à une composition hybride, dans laquelle on sentirait l'influence de l'un et de l'autre, avec un personnage alternant la retenue et les éclats, laissant percevoir par moments sa fougue sous la carapace d'un corps contraint. C'est un peu ce qui arrivait à la Minnie de *Minnie and Moskowitz* ; et nous en sommes ici, en fait, à cent lieues. Ce qui est passionnant, ce n'est pas la « rencontre » de deux univers, mais la manière dont, en définitive, l'actrice habite le personnage voulu par le réalisateur, et en pousse les caractéristiques jusqu'à atteindre une sorte d'épure, devenant elle-même ce fantôme, cette « idée » à laquelle les personnages sont systématiquement réduits par le scénariste-metteur en scène.

Dans *Une autre femme*, celui-ci commence par éliminer tout mouvement du corps entier : si l'on excepte une promenade à pied, vue de loin et effectuée à pas mesurés, aucun déplacement n'est filmé. Dans l'appartement, dans les souvenirs, ce ne sont que silhouettes immobiles, plans rapprochés sur les visages ou le buste, personnages assis. Woody Allen a gardé de Bergman une staticité (mise en valeur en l'occurrence par leur chef opérateur commun) qui souligne les face à face, les mouvements d'intériorité, les voyages de la mémoire ; mais il ne sont pas compensés par les crises hystériques ou les moments de sensua-

Seymour Cassel, Gena Rowlands
Minnie and Moscowtiz *de John Cassavetes*



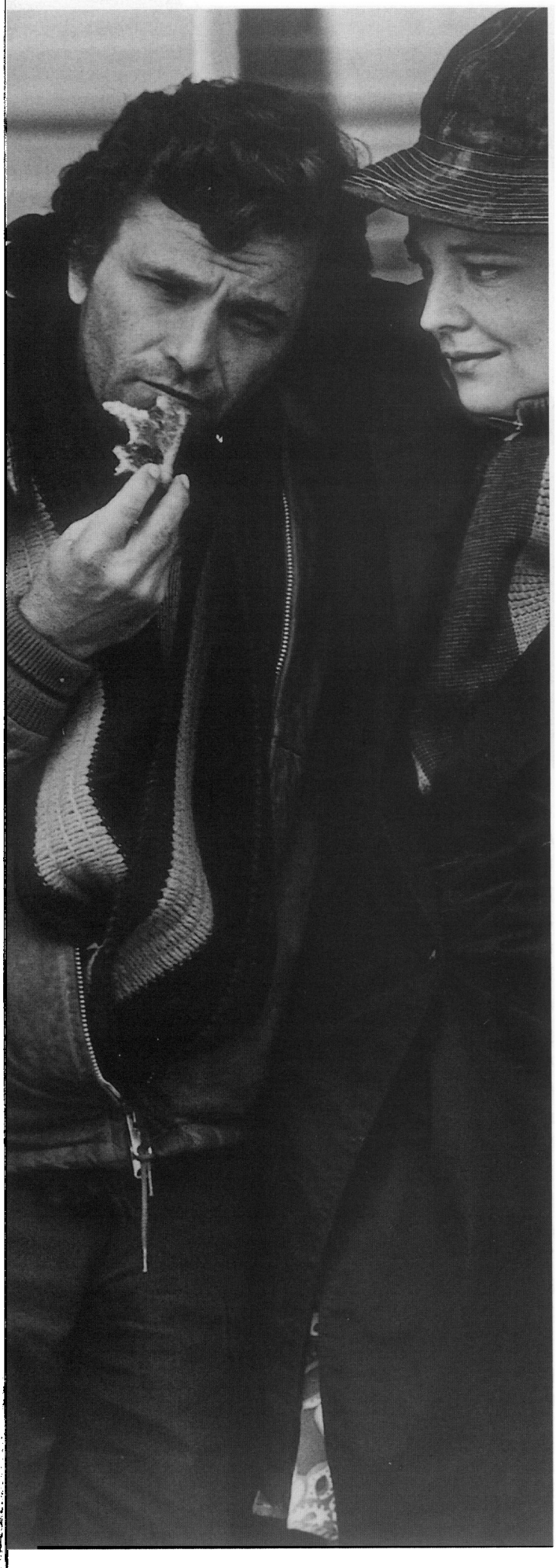
Gena Rowlands
dans **Une autre femme** *de Woody Allen*



John Cassavetes, Gena Rowlands dans Love Streams

lité qui venaient écarteler les dispositions introspectives du réalisateur suédois. Ici, jamais rien ne fuit, ne déborde, ne tremble. Ce corps bridé, engoncé dans un tailleur strict, ne dispose d'aucune liberté de mouvement. Ni dans l'espace : les éclairages intimistes rétrécissent le champ, les silhouettes sont filmées dans des couloirs étroits, les cloisons ferment au regard toute échappatoire. Ni dans l'intention : aucune révolte, aucune brusquerie ne viennent donner au personnage l'occasion de se heurter aux parois de cet espace resserré. Le contraste avec Cassavetes est évidemment frappant : que l'on songe aux courses de *Gloria* ou d'*Une femme sous influence*, que l'on se souvienne des corps à corps de *Love Streams* ou *Minnie and Moskowitz*. Gena Rowlands y incarne des femmes aux vêtements et aux gestes amples, aux cheveux libres, aux décisions soudaines. Une comparaison entre toutes : dans *Une femme sous influence*, la mère de famille attend ses enfants qui rentrent de l'école avec le car de ramassage scolaire ; Cassavetes ouvre le champ, donne la rue à son actrice, laquelle va et vient sur le trottoir, interpelle les passants, s'élance au milieu de l'avenue, revient, hèle une voiture, manque de se faire écraser. Ballet d'anthologie où la caméra accompagne l'actrice dans ses déplacements, tantôt lui laissant trop d'espace – au risque de l'y perdre –, tantôt rétrécissant le cadre sur un visage anxieux et agité – au risque d'en accentuer la confusion. Dans *Une autre femme*, l'héroïne attend un taxi, et doit subir au même moment la conversation de sa belle-sœur : pas un signe physique d'impatience, pas un geste qui sortirait du cadre. Seul le regard, fixé vers le hors-champ de la circulation, manifeste l'attente et la tension ; Woody Allen impose dès le départ un cadre resserré, et ne laisse à aucun moment son actrice venir s'y heurter, l'obliger à se déplacer ou s'élargir. Ni trop étroit ni trop large, c'est un cadre exact, qui ne marque pas la contrainte qu'il impose aux corps et aux personnages. La palpitation que crée Cassavetes en alternant les mouvements amples, filmés caméra à l'épaule, et les cadrages serrés dont les corps débordent, d'où fusent les rires ou les coups, cette palpitation qui véritablement fonde les personnages de *Faces*, et donne corps à celui qu'y interprète Gena Rowlands, est impossible chez Woody Allen, parce que la contention que celui-ci impose à ses personnages est littéralement homogène à la stabilité de ses cadrages. Dans les soirées, les réceptions, les vernissages, tout le monde chez Cassavetes se bouscule, et peine à trouver son espace ; dans les appartements pourtant si étroits de Woody Allen, lors des fêtes de famille

1. À ce sujet, on ne peut que faire le parallèle entre cet argument et celui d'*Opening Night*, où Gena Rowlands est déjà confrontée à la jeune fille de 20 ans qu'elle a été, et qui revient hanter son existence. C'est une occurrence supplémentaire des multiples échos entre les œuvres de John Cassavetes et de Woody Allen, sur lesquels il y aurait fort à dire, et dont Gena Rowlands est une figure parmi d'autres.



Peter Falk, Gena Rowlands
Une femme sous influence *de Cassavetes*

ou des anniversaires, personne ne bouge – ou si peu : c'est une autre manière de vivre le rapport à l'espace.
Les gestes sont pour l'acteur une autre façon d'occuper le cadre, en dehors des mouvements de déplacement du corps. Pour le personnage d'*Une autre femme*, il est frappant de voir Gena Rowlands n'accomplir que des gestes fonctionnels. On se souvient que dans *Faces*, ou plus encore dans *Une femme sous influence*, ses interprétations étaient caractérisées par une inflation de purs mouvements, sans raison apparente (qui accompagnait une inflation de « bruits » : onomatopées, cris d'oiseaux, comptines absurdes). Chez Woody Allen, Gena Rowlands ne lève la main que pour déplacer ses lunettes, soulever un verre, elle n'étend le bras que pour prendre son bloc de papier (accompagnant une voix *off* au discours ordonné et précis). Se déploie là, sans doute, un registre de jeu qui dépend davantage de l'actrice que du cinéaste. Autant les déplacements dans l'espace marquaient une emprise du metteur en scène, autant l'économie des gestes est du ressort de l'interprète ; ici, elle accompagne le dessin du personnage en proposant des « couleurs », une texture qui complètent le contour. Gestes fonctionnels, mouvements de la main vers le front ou la joue, resserrement du corps sur lui-même qui réduit son énergie et sa dépense. C'est une femme qui écoute, qui observe de loin, qui s'endort, qui tout entière, « corps et âme », tourne ses facultés vers l'introspection et laisse venir à la surface les remords qui la rongent.
Gestes rétrécis, immobilité dans le cadre : il reste à l'image, surtout, la gravité d'un visage, la proximité d'un regard. Et là encore, là surtout, Gena Rowlands choisit la ligne tendue, l'épure absolue des effets. Les lèvres continuellement pincées, le regard fixe, elle offre un modelé hiératique aux plans rapprochés du cinéaste. Il lui impose un corps raide, elle en rajoute dans l'immobilité en interdisant à ses traits de la compenser. Presque toutes les héroïnes d'Allen cherchent une complicité par la vivacité de leur regard, une expression du visage ; pas elle, qui sait pourtant si bien en jouer par ailleurs. Elle cristallise les caractéristiques du personnage, ajoute à la fixité du cadre celle de ses yeux. Nous l'avons dit, la seule tension qu'elle se permette est celle du regard porté vers le hors-champ. Quasi systématiquement, dans presque tous les plans, elle regarde vers l'extérieur, évitant le regard de son interlocuteur, lui tournant le dos souvent. À celle du réalisateur, elle ajoute sa propre scénographie, celle du visage.
On a l'impression, en voyant Gena Rowlands entrer dans l'univers de Woody Allen, qu'elle a déjà tout compris de celui-ci, son sens du cadrage, son épure, et surtout sa recherche maladive d'une *insuffisance* de l'image. Il faut qu'à celle-ci manque ostensiblement quelque chose, comme à ses personnages, et que ce manque renvoie au-delà du cadre. Ce qui, physiquement, éclatait et débordait chez Cassavetes est retenu, ici, jusqu'à l'excès : c'est peut-être une des rares occasions où un corps participe – fût-ce par l'absurde – à une mise en scène de Woody Allen. ■